ROK XII Wrzesień - Październik 1937 5

Hosanna

2-miesięcznik muzyki kościelnej

TREŚĆ ZESZYTU:

Prenumerata za dwumiesięcznik wynosi od 1. I. - 1937 r.

Rocznie . . . 3 zł. Półrocznie . . . 2 zł.

Zagranicą . . . 1 dolar.

Cena pojedyńczego N-ru . . . . — 50 gr.

Szanownych naszych prenumeratorów — uprzejmie prosimy o jak najszybsze wpłacanie należności za IV kwartał 1937 roku. Nr. conta w P. K. O. 20-044.

„Drukarnia Loretańska" — Warszawa, ul. J. Sierakowskiego 6.

HOSANNA
DWUMIESIĘCZNIK MUZYKI KOŚCIELNEJ

Redaktor X. H. Nowacki — Redakcja, Admin. i Eksped.: Warszawa, Jezuicka 6 m. 3, tel. 2-29-40

Wobec prądów reformatorskich.

Wszyscy liturgiści zgadzają się co do potrzeby uczestnictwa wiernych w uroczystej Mszy św. Różnice wychodzą między nimi wtedy, kiedy chodzi o to jak najlepiej uczestniczyć? Są tacy, którzy chcieliby, aby każdy naród w swoim języku śpiewał mszę św. i prorokują, że Kościół będzie musiał z czasem językom żyjącym w liturgii dać mniej, lub więcej miejsca, jeżeli pragnie, by lud rozumiał jeszcze i kochał liturgię. Powiadają, że łacina to język martwy, niezrozumiały, że ona to jest przyczyną tego oddalenia, jakie jest między ołtarzem a wiernymi, że ona przeszkadza tym radościom, jakieby wierni mieli, gdyby jej miejsce zajął język, który lud rozumie. Mówią dalej, że apostołowie w tym samym języku głosili naukę, i w tym samym języku odprawiali nabożeństwo, to nie był język obcy wiernym, to był język ich własny. Zresztą, mówią niektórzy, nie mamy nic przeciw łacinie, niech ona pozostanie w kanonie i innych modlitwach, ale tam w tych śpiewach gdzie uczestniczy lud niech będzie język ludu wiernego. A kiedy odpowiada się tym, co tak twierdzą, że przecież kanony nie pozwalają na język ludowy w mszach śpiewanych przez kapłana to jedni odpowiadają: „kanony co się nie liczą z życiem są martwe“, a inni odpowiadają: „No, trudno, kanony na język ludowy w liturgii nie pozwalają, więc czekajmy cierpliwie, przyjdzie czas, że życie je zniesie“. Ma się wrażenie wtedy, że są to męczennicy, więźniowie kanonów, którzy się w nich duszą.

Trzeba jednak przyznać, że takich, coby czekali cierpliwie, ażeby życie zniosło kanony, jest bardzo mało. Przeważają liczebnie ci, co właśnie nie czekają cierpliwie, ale własną

ludową praktyką starają się znieść kanony. To są właśnie ci, do których można zastosować ową rewolucyjną zwrotkę: — My nowe życie stworzym sami i nowy zaprowadzim ład. — W łonie chrześcijaństwa europejskiego, w Polsce, co nosi miano — semper fidelis — przeważa owo apoteozowanie narodowego nabożeństwa do tego stopnia, że u nas walka z łacinizmem w liturgii jest dobijaniem i tak już ciężko rannego i umierającego. Żyjemy tedy w czasach, kiedy w Polsce w życiu kościelnym przeważa język narodowy, zarówno we mszach cichych, jak i śpiewanych, nie mówiąc już o nieszporach, procesjach, wystawieniach Najśw. Sakramentu, w czasach nie tyle lekceważenia kanonów ile niezdolności powszechnej rozumienia ich potrzeby i autorytetu, w czasach uprzywilejowywania teraźniejszości, lekceważenia przeszłości, co nas wypiastowała, w czasach, kiedy się więcej wierzy niedojrzałemu doświadczeniu naszego krótkiego życia, aniżeli doświadczeniom minionych wieków. A w tych minionych wiekach był czas, że języka wspólnego w kościele nie było, musieli tedy apostołowie głosić słowo boże w językach narodowych, języki te stały się językami liturgicznymi tych narodów do dziś dnia, pomimo, że on dziś już nie jest językiem ich codziennych spraw. Ale kiedy łacińska cywilizacja ogarnęła Europę, papieże wykorzystali ową łacińską ekspansję dla celów kościelnych i ten język piękny, ścisły, trzeźwy, język największych teologów, filozofów, prawników, język mistyków, język wielkich świętych, owoc geniusza romańskiej rasy uczynił językiem liturgicznym kościoła zachodniego obrządku.

Łacina liturgiczna duchowo zbliżyła europejskie narody między sobą. Tworzą one rodziny złączone kulturą łacińską. A chociaż będą się waśnić między sobą politycznie, będą w tym samym czasie ze sobą współżyć przez kulturę katolicką wypowiadającą się w łacinie. A ośrodki tej kultury to były klasztory, uniwersytety, szkoły, przede wszystkim kościoły ze swoją służbą bożą i językiem łacińskim! Wystarczy zobaczyć biblioteki uniwersytetów europejskich, żeby się przekonać jaki nieprawdopodobny ogrom myśli, nauki, wiedzy ludzkiej zawierają łacińskie rękopisy i łacińskie druki, choćby wspomnieć — Glossarium Ducange'a. — Ale cywilizacja łacińska przechodzi od kilku wieków kryzys straszliwy. Pierwszym, co zadał jej bo-

lesny cios był Luter, od jego czasów tworzy się i ogarnia świat kultura niemiecka, życie religijne przestaje tam być katolickie, staje się niemieckie, miejsce łaciny zastępuje język niemiecki. Podobnie dzieje się w Anglii, kultura się brytanizuje, łacina w kościołach zamiera, panuje wszędzie język angielski. Francja, Italia, Hiszpania, dojrzewając narodowo nie usuwają łaciny z życia kościelnego, ale zaniedbanie jej robi ją w tych krajach coraz bardziej obcą. Na Polsce prądy reformacyjne wycisnęły odrazu swoje piętno, innowiercy wypowiedzieli walkę łacinie wszędzie, ale przede wszystkim prześladowali ją w kościele, a czynili to dlatego, bo była językiem rządzącego Kościołem w Polsce papieża, a także czynili to, aby język swój, rodzimy, zrozumiały dla ludu, rozbrzmiewał w kościołach polskich. Ten drugi argument miał i ma dzisiaj wielkie powodzenie. Polska dogmat u siebie ocaliła, ale łacinę jako modlitwę publiczną usunęła (z małymi wyjątkami) wprowadzając do liturgii język polski, który dziś do naszych czasów panuje w kościołach wszechwładnie. Oczywiście poszedł za tym ogromny upadek cywilizacji łacińskiej w całym kraju. Do jej skarbów mało kto ma dziś dostęp, bo mało kto językiem łacińskim dobrze włada. Rozwój cywilizacji łacińskiej w Europie, a u nas w szczególności, został zahamowany, kultura europejska kroczy narodowymi drogami, życie kościelne narodowieje, traci na swojej powszechności, unaradawiamy Boga łudząc się, że taki właśnie będzie dla ludu prawdziwszy. Zamiast wynosić lud ponad wszystko, co rasowe, plemienne, narodowe, ponad wszystko co względne, zamiast tłomaczyć mu łacinę, zamiast zapoznawać go z magiczną siłą tego języka, wyzutego ze wszelkiej rasy i plemienia, w którym bije tętno kościoła, pulsuje łaska i drgają odgłosy życia wiecznego, rezygnuje się z tej misji na korzyść języka zrozumiałego. I cóż z tego, że w Niemczech po niemiecku Niemiec rozumie w kościele, a w Polsce Polak po polsku? Zrozumienie jest ważnym, to też można nauczyć rozumieć te nieliczne teksty liturgiczne łacińskie należące do ludu, ale ważniejszym od zrozumienia jest ten **wewnętrzny zachwyt** jaki powstaje w duszy przez obcowanie z łaską i boską tajemnicą, wypowiedzianą sakralnym słowem łacińskim i wyśpiewaną nutą katolicką tj. śpiewem gregoriańskim. Tych własności żaden język narodowy, ani śpiew

narodowy nie ma. Tego właśnie nasi współcześni reformatorzy nie rozumieją. Jakąż wielką pociechą za to są te mądre, bezcenne, choć tak nierozumiane kanony Stolicy Apostolskiej.

X. H. Nowacki

Śpiew greko-rzymski.

(tłum. z franc. ciąg dalszy)

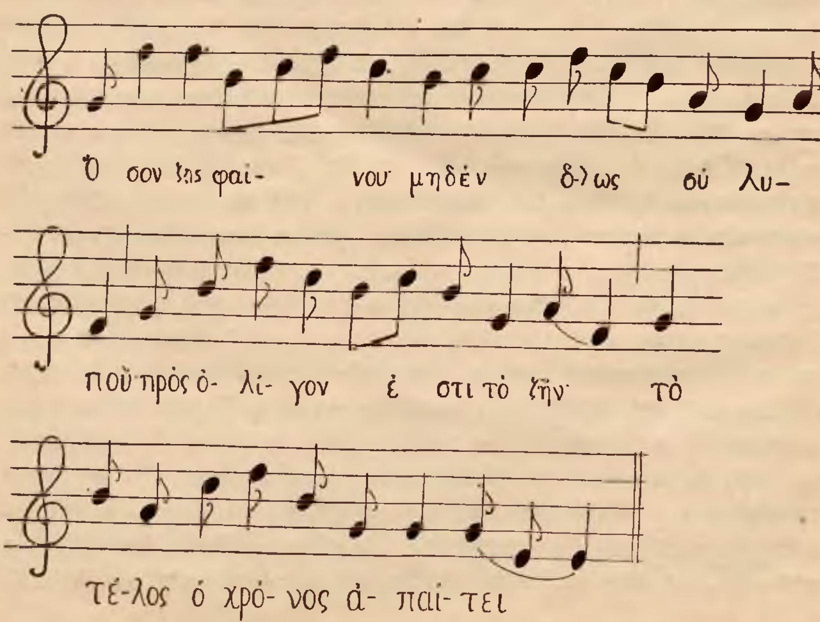
Teoria muzyczna greko-rzymska pokazuje nam znowu pokrewieństwo z melodiami Kościoła. Układ pieśni greko-rzymskich opierał się na tych samych autentycznych tonacjach tak używanych w Kościele. Tryb dorycki (dawniej był od mi) tak znany klasycyzmowi greckiemu i pierwszym wiekom chrystianizmu zajmuje zaszczytne miejsce w śpiewach liturgicznych. **Te Deum** właśnie jest w tonie doryckim (od mi). Prefacja mszalna zdaje się miała finalis dorycką; psalmy III i IV tonu, antyfony III i IV tonu cieszą się należnym poważaniem chrześcijan. Ale najszerzej stosowany w śpiewach jest tryb jastyjski, zwany miksolidyjskim, lub frygijskim transponowanym o kwintę wyżej (si-re-si) z jego odmianami: **rozluźniony** zbaczający od normalnej linii gamy swej i **natężony** t. j. rozwijający się i kończący się wysoko. Obok trybu jastyjskiego ma tuż po nim szerokie zastosowanie tryb eolski. **Tonarius** Reginona zawiera 680 antyfon jastyjskich, a 350 eolskich (la). Tonacje od la traktujemy dzisiaj jako tonacje pierwszą i drugą od **re**, transponowane o kwintę wyżej.

Poza tymi trzema trybami wspólnymi z melodiami ambrozjańskimi i resztkami muzyki wokalnej starożytnej, śpiew kościelny rozporządza tonacją jedną, nieznaną cytarystyce

grecko-rzymskiej i pierwotnej hymnodii. To tryb **hypolidyjski,** który jak jastyjski jest rozluźnionym i natężonym. Gevaert twierdzi, że tryb ten zjawia się skutkiem wpływów pieśni ludowej. Starożytni tonacją hypolidyjską rozluźnioną wyrażali radość, a natężoną pogrzebowy nastrój.

Streszczając można powiedzieć: Kościół wziął od sztuki klasycznej cztery oktawy trybowe najwyższe: eolską, jastyjską, hypolidyjską i dorycką. Melodie chrześcijan uciekały od trytonu podobając sobie w odległościach konsonansowych.

Rytm muzyki grecko-rzymskiej znany jest nam z tekstów dostatecznie pod tym względem wymownych, chociaż nie wszystkie one posiadają wyjaśniające ich przykłady. Zmiany rytmiczne opisywane były drobiazgowo, chociaż rytmy były nieraz tak swobodne, że regulował je tylko smak artystyczny śpiewaków; można więc powiedzieć, że podobnie jak Kościół i „starożytność pogańska znała melodie o swobodnym rytmie, który był rytmem ustnej prozy“. Oto podajemy ciekawy przykład melodii, zwykłego kupletu piosenki, wyrzeźbionym na cmentarnym pomniku w Tralles w Azji Mniejszej, podobny do naszego Hosanna filio Dawid: (Gastoné, Les origines de Chant Romain str. 41).



Śpiew kościelny.

Z tego, co było mówione dotąd wynika, że śpiew kościelny nie był tworem spontanicznym, jest to sztuka na której odbiły się w sposób mniej lub więcej głęboki i trwały wpływy wielu kultur. Trudno jest dziś określić ściśle udział i zakres tych wpływów: faktem jest, że one w tym śpiewie zostawiły swój ślad. Chrystianizm dzięki swej sile przyswajającej wciągnął w swój organizm różne formy muzyczne z podobną łatwością, z jaką przyswajał sobie różne formy artystyczne i intelektualne. Budząc się do życia odżywiany pierwiastkami judeowschodnimi przy kontakcie z muzyką grecką zorganizowaną pod względem techniki i formy, śpiew kościelny rozwija się wchłaniając odpowiadające mu pierwiastki kultury grekorzymskiej; tworząc nowe własne oblicze, oblicze cudownej ascetycznej urody, której wdzięk do dziś dnia jest możnowładczy i zniewalający talenty muzycznego świata.

Zjednoczyć pierwiastki helleńskie z izraelskimi, dostosować do nowych teorii tradycyjne dziedzictwo muzyki synagogalnej, oto zadanie śpiewaków chrześcijańskich, które spełniali przez 4 wieki. Z tego procesu powstaną nowe formy, tym bardziej że języki liturgiczne rozszerzą swoje wpływy. Synagoga posługiwała się językiem hebrajskim starożytnym, by śpiewać psalmy i czytać Księgi święte. Septuaginta jednak i Aquila swymi tłomaczeniami, rozpowszechnionymi wśród ogreczonych żydów, jak również tłomaczenie syryjskie (II w.) zwane Peszyto dążyły do zastąpienia starohebrajskiego oryginału. Wprawdzie nie wiemy, czy te tłomaczenia służyły do prywatnego użytku, czy też używane były w liturgii. Ale gdy się weźmie pod uwagę powodzenie języka greckiego wśród żydowskiej diaspory i liczne nawrócenia żydów, którzy swoim rodakom zostawiali posługiwanie się językami: hebrajskim i chaldejskim, można śmiało przypuścić, że kolonie żydowskie w swej tradycyjnej liturgii używały języka greckiego. Głosiciele wiary szli śladami zwyczajów synagogalnych. Kościół jerozolimski składający się wyłącznie z żydów, skrupulatniej od innych przestrzegał obserwancji tradycyjnej. Po zdobyciu miasta przez Hadriana, czynniki greckie zwyciężają, a ich język „koine“ zwycięża semickie dialekty: jednak jest prawie pewnym, że dawne tradycje liturgiczne trzymały się w dal-

szym ciągu. W następnych wiekach na Jerozolimę są zwrócone oczy chrześcijaństwa i kiedy Rzym szuka form służby liturgicznej, a zwłaszcza psalmowego „cursus“, to w Jerozolimie będzie poszukiwał wzorów dla siebie. Greczyzna miała swój wpływ i na melodie hebrajskie, a teksty hebrajskie tłomaczono na grecki, w ten sposób tworzył się nowy charakter chrześcijańskiej pieśni liturgicznej. Kiedy Rzym w w. III przyjął za przykładem innych kościołów łacinę do liturgii, obraz muzyki kościelnej znów ulega nowym zmianom.

Nie trzeba jednak przesadzać w doniosłości tych przemian. Przemiany te miały jedną wspólną podstawę, obracały się w określonym zakresie, dopuszczając tu i tam różne elementy, muzyka kościelna pozostała sobą, a zmiany zewnętrzne spowodowane zjawieniem się nowego języka, były tylko przypadkowe; całość spoczywała nieruszona w swoich wielkich i zasadniczych liniach — (A. Gastoné, Les orig. de Chant Rom. str. 42-43).

Św. Paweł nieraz zachęca wiernych do śpiewania psalmów, hymnów i pieśni duchowych (Efez. V, 18, Kolosan, III, 16, 17, Koryntian XIV, 25). Nowy Testament dodaje kilka śpiewów i od zarania wiary chrześcijanie usiłują mieć ich już pewien zbiór. (Euzebiusz. Hist. ecclesiastica, 1. V c. XXVIII). Wielu zniekształcało te melodie, gdyż trzeba było niejednokrotnie przypominać, że one nie są rozrywką ludzi świeckich. Św. Klemens w drugim liście do dziewic pisze: „Na ucztach pogańskich nie śpiewamy psalmów, ani czytamy Pismo św., z bojaźni, byśmy nie byli podobni do muzykantów, cytarzystów śpiewaków i przygodnych deklamatorów..., nie wypada byśmy śpiewali w ten sposób hymny Panu“. Sławny list Pliniusza do Trajana wspomina, że wierni w Bitynii „mają zwyczaj w pewien dzień łączyć się, aby śpiewać Chrystusowi, jako Bogu“.

Jeśli zaś chodzi o wykonanie tych śpiewów nie możemy powiedzieć nic, jak to co mówi św. Klemens Aleksandryjski (Paedagogus 1. II, c. IV), który pozwala chrześcijanom używać niektóre instrumenty muzyczne dla rozrywki, po posiłku naprzykład, ale zastrzega by tych instrumentów w kościele nie używać. Chromatyka jest bezwzględnie wyłączona. Muzyka więc czysto wokalna była muzyką jedyną w służbie bożej.

Psalmodia responsoryjna. Najstarszym czynnikiem kształtującym śpiew kościoła była psalmodia. Do psalmów dodawano niektóre zwroty liryczne Starego i Nowego Testamentu; pierwsze pokolenia chrześcijańskie nie znały innych źródeł natchnienia, to też w tej dziedzinie formy liturgiczne rozwijają się szybko. Euzebiusz (Ad psalm. LXV) w pierwszej ćwierci IV w. świadczy: — „nakaz śpiewania psalmów w imię Boga był przestrzegany wszędzie"; gdyż, mówi, ten nakaz psalmowania żyje we wszystkich kościołach, nie tylko wśród Greków, ale i barbarzyńców i dodaje, że w całym świecie po wsiach i miastach, jak również po polach, w całym Kościele ludy Chrystusowe, składające się ze wszystkich narodów śpiewają hymny i psalmy Jedynemu Bogu, obwieszczonemu przez proroków, tak głośno, że głos śpiewających rozlega się poza domami. Potwierdza te słowa ogólnikowe św. Bazyli, który mówi, że śpiew psalmów otoczony jest czcią w Libii, Thebaidzie, Palestynie, Arabii, Fenicji, w Syrii, aż do źródeł Eufratu (św. Bazyli, List CCVII).

W psalmowaniu brali udział wszyscy, mężczyzni i niewiasty (Sozomenes, Hist. eccl. 1. III). W niektórych kościołach trzeba było zmuszać niewiasty do milczenia, gdzie indziej znów śpiewały z mężczyznami jednym chórem (św. Ambroży, In psalm. 1,). Jak osiągano pewien rygor w śpiewie? Prawdopodobnie dzięki grupie śpiewaków zadaniem których było intonować, nadawać rytm, podtrzymywać zwroty trudniejsze do wspólnego wykonania. Jest prawie pewnym, że wykluczono instrumenty: „Potrzebujemy tylko jednego instrumentu — słowa, co niesie pokój ... nie wiemy, co robić z psalterionem, trąbą, cymbałami i fletnią" (Klemens Alex. Paedag. 1. II); zamiast nich śpiewamy chwałę boską psalterionem żywym, uduchowioną cytrą i pobożnymi pieśniami, albowiem najwięcej Bogu podoba się ze wszystkich instrumentów jednogłos całego ludu chrześcijańskiego, śpiewającego psalmy i kantyki (Euzeb. In psalm. XCI); a oto reguła prawie bez wyjątku: „W kościołach używanie instrumentów ze śpiewem jest wzbronione, tylko śpiew głosów jest dozwolony" (Ps. Justyn. Quaest. ad orthodoxos, n. 107, P. G. t. VI).

Pierwotnie wykonywał psalm jeden śpiewak, (podobnie było w synagogach; psalm 85 ze swoim refrenem: Quia in

aeternum misericordia eius — śpiewanym przez lud). Obecni na nabożeństwie uczestniczyli, odpowiadając aklamacjami na solo kantora. Jednakże próbowano śpiewać i na dwa chóry jak np. u therapeutów (Euzeb. H. Eccl. 1. II c. XVII), nie można twierdzić że ten sposób psalmowania przyjęły zebrania chrześcijan, chociaż przypisują wprowadzenie tego sposobu do Kościoła św. Ignacemu z Antiochii (Socrates, H. Eccl. 1. VI c. VIII). Zanim wprowadzono tę nowość, oto jak śpiewano. Solista zapowiadał tytuł psalmu, a wierni wiedzieli, jak im śpiewać wypada, gdyż Konstytucje Apostolskie, 1. II. c. LVII, uczyły ich, że mają powtarzać akrostychy (sposób podkładania sylab pod nuty przy zakończeniach psalmu). W ten sposób stajemy wobec psalmu responsorialnego, tak znanego w wieku IV. Przybierał on różne formy. Wierni wykonywali albo co drugi wiersz psalmu, albo powtarzali z upodobaniem refren, który był wyjątkiem z psalmu, lub przezeń natchnionym, a czasami prostym wezwaniem, np. **Amen**, (św. Jan Chr., In psalm CXVII) lub **Alleluja** lub, **quoniam in aeternum misericordia eius**; był to czasem tekst okolicznościowy: **Confusi sunt omnes, qui adorant sculptilia, qui gloriantur in simulacris.** Ten psalm responsoryjny jest w użyciu na Wschodzie i na Zachodzie, mówi o nim Tertulian (De oratione, c. XXVII). Św. Augustyn świadczy wiele razy o tym, że był w użyciu w kościele mediolańskim: „głosy psalmu słyszeliśmy i trochę śpiewaliśmy", czym wskazuje na kolejne śpiewanie solisty i wiernych. „Psalm, którego melodię słyszeliśmy, któremu śpiewając odpowiadaliśmy" (św. Augustyn, In psalm. XXVI, 2. In psalm. XLVI. I). Ten sam zwyczaj był w Afryce, Rzymie i w innych Kościołach.

Akcent łaciński w melodiach gregoriańskich.

Często daje się słyszeć zarzut: Dlaczego śpiewacy tak źle akcentują łacinę śpiewając po gregoriańsku? dlaczego śpiewają w hymnie **Veni Creator Spiritus** — **spiritus**, zamiast **spìritus?** dlaczego w litaniach śpiewają **libéra nos Domine** zamiast **libera?** dlaczego np. w **In paradisum** śpiewają angéli, zamiast àngeli i t. p.?

Istotnie, jeżeli śpiewak specjalnie uderza głosem w **spiritus**, w **libéra**, w angéli, robi to albo przez nieuctwo, albo przez karygodną nieuwagę, bo w tych i tym podobnych wypadkach nawet zaakcentowanie energiczne akcentu nie odwróci uwagi od sylaby **ri**, która leży o ton wyżej od akcentu **spi** i dlatego to ri będzie górować nad akcentem, to samo dotyczy słowa **libera**, a w angeli zaakcentowanie mocne **àn** nie pozostawi w cieniu sylaby **ge**, która ma dwie nuty, leżące wyżej od nuty akcentowanej **an**. Jeżeli więc śpiewak ma do czynienia z wyśpiewywaniem podobnych słów, gdzie sylaba akcentowana ma jedną nutę, a po niej następna sylaba ma dwie i więcej nut, które często leżą wyżej od nuty akcentowanej, niechże tego akcentu nie ukrywa, nie śpiewa cicho, nie gubi i niech nie wydziera się na nutach atonicznych, t. j. bezakcentowych, bo wtedy wynaturza się słowo, ale niech krótko, lekko, a zwinnie i wdzięcznie podrzuci swój głos w akcencie, żeby zabłysł, olśnił, dał życie słowu i sens, a z akcentu pokazanego niech schodzi głos spokojnie na następną sylabę i łagodnie wyrzeźbia nuty, tym dyskretniej, im są wyższe. W ten sposób nuty innych sylab nie zakryją swym światłem blasku akcentowego, podobnie jak wielka ilość gwiazd na niebie nie może przyćmić sobą światła księżyca, który jest świetlistym akcentem nocy, chociaż jest tylko sam jeden, mimo iż gwiazd jest mnóstwo wielkie. Przy wykonaniu podobnych tekstów wymaga się osobnej uwagi u śpiewaków i dyrygenta.

Jeżeli przy należytym wykonaniu znajdą się jeszcze tacy słuchacze, których ucho będzie dopatrywać się krzywdy dla akcentu, niech posłuchają tej dobrej rady, którą im na tym miejscu z serca dajemy. A więc niech wiedzą, że **akcent łaciński ma bezwzględną swobodę,** może on łączyć się tylko z jedną nutą, a może mieć na usługi i nut więcej. A więc jeśli ma nutę

jedną tylko, nie reformujmy go i nie przedłużajmy go, i nie dodajmy mu nut, bo byśmy się stali wtedy skazicielami autentycznego tekstu muzycznego. A warto wiedzieć i to, że nasza kultura akcentowa jest nieco inna, niż ta, która zrodziła melopeę gregoriańską. Akcent dla nas to natężenie, to siła, to połączona z tym również mniejsza, lub większa brutalność; dla epoki kiedy powstawały melodie gregoriańskie, akcent łaciński to był poryw arsowy, lekki, raczej krótki, niż długi, raczej wysoki, niż niski. Ten rodzaj akcentu łacińskiego jeszcze pielęgnowano w renesansowej polifonii czego dowodem są msze Palestriny, Goudimela, Brumela, Josquin de Prés, Pierre de la Rue, Moralesa, Orlanda i inn. Z biegiem czasu łacina przechodząc w języki romańskie zmieniła tam nie tylko swe słowa, ale i akcenty, my dzisiaj romanizujemy łacinę, względnie ją polonizujemy; do akcentu który był wysoki i arsowy przychodzi czynnik siły, ta siła, to natężenie, które były niegdyś w akcencie czymś przypadkowym, stały się dziś czynnikiem dominującym; niegdyś unosząc się w arsis, dzisiaj legł ciężarem w thesis; śpiew gregoriański pokazuje nam w pełni czar kultury łacińskiego akcentu minionych wieków. Wsłuchujmy się w niego, uczmy się go, a przynajmniej szanujmy go; **ten ciężarny akcent słów polskich, akcent na thesis, pod wpływem krótkiego lekkiego akcentu gregoriańskiego, a zwłaszcza pod wpływem jego arsis, niewątpliwie odmłodzi się, oszlachetnieje, nabierze wdzięku, co dla rozwoju kultury mowy naszej ojczystej nie może być obojętnym.**

X. H. Nowacki.

Z dziejów muzyki kościelnej.

Od zarania chrześcijaństwa Kościół pielęgnował muzykę i ta najidealniejsza ze sztuk była wciągnięta w służbę liturgii. Już w II-gim wieku słyszymy o alternowanym śpiewie przy nabożeństwie, gdy „kantor intonował, a gmina ciągnęła dalej, albo odpowiadano sobie wzajemnie“ [1]). Św. Ignacy mę-

[1]) Sieber „Das fruhgermanische Christentum“, rozdział „Musik und Gesang“. — Fel. Rauch, Innsbruck 1937.

czennik, biskup antiocheński († 116), był wielkim zwolennikiem śpiewu kościelnego, szczególnie odkąd „mistyczne widzenie“ ukazało mu całe piękno chóralnego śpiewu na cześć Boga. Pliniusz Młodszy (w. II-gi), prokonsul Bitynii, pisze do cesarza Trajana w słynnym liście o chrześcijanach: „Zbierają się oni w pewne dni przed wschodem słońca i śpiewają hymn Chrystusowi jako Bogu“ (Epist. X. 96.) Niektórzy przypuszczają, że pieśnią tą było nasze dzisiejsze mszalne „Gloria in excelsis“.

Pierwszą szkołą muzyczną, o której mamy pewne wiadomości, była założona w Rzymie **Schola cantorum** papieża Sylwestra († 335). W tym samym IV-tym wieku żył i działał w Mediolanie święty biskup Ambroży, ktoremu historia muzyki przypisuje liczne hymny i melodie do nich, zwane od jego imienia **ambrosiana.**

Pod koniec VI-go wieku papież Grzegorz Wielki († 604), dążąc we wszystkim do jedności kościelnej, zabrał się energicznie do uporządkowania i ujednostajnienia śpiewu kościelnego. Doprowadził do końca to wielkie dzieło i wyrył na nim tak wyraźnie piętno swojego ducha, że odtąd ten śpiew, acz nie stworzony przez niego, nosi ogólnie przyjętą nazwę śpiewu **gregoriańskiego.** Zebrane i wydane przez tego papieża Antyfonarium jest miarodajnym zbiorem cz. kanonem śpiewu kościelnego na każdy dzień roku. Średnie wieki wierzyły, że sam Duch Święty podyktował wielkiemu Grzegorzowi te słowa i melodie, (dlatego malują go zwykle z gołąbką mówiącą mu do ucha), i przez kilkaset lat nie pozwalano sobie nic dodać ani zmienić w Antyfonarzu Grzegorzowym. Niezwykła potęga i wyrazistość jego melodyj wyjaśnia nam, dlaczego Kościół po wszystkie czasy uznawał śpiew gregoriański za swój własny, jak to przypomina Pius X w swym Motu Proprio z 1903 r.

Szkoła śpiewacka założona w Rzymie przez św. Grzegorza stała się niebawem wzorem dla podobnych instytucyj zakładanych przez biskupów i klasztory na całym Zachodzie. Ponieważ reguła benedyktyńska przepisywała mnichom gromadzić się 7 razy dziennie w chórze dla odśpiewania hor kanonicznych, więc pilna nauka chorału stała się obowiązkiem benedyktynów. Klasztory anglo-saskie, francuskie i niemieckie współzawodniczyły w pięknym kościelnym śpiewie. Karol Wiel-

ki był jego zapalonym wielbicielem; w kółku przyjaciół szkoły palatyńskiej, gdzie każdy członek nosił przydomek, on wybrał sobie imię króla pieśniarza i zwał się „Dawidem“. Krewny Karola, arcybiskup Chrodegang z Metz († 766) założył tam sławną szkołę katedralną, i postawił naukę muzyki na wysokim, jak na owe czasy poziomie; z Metz sprowadzono biegłych nauczycieli śpiewu do innych szkół w całym państwie Karolowym [2]).

Równie sławna była dla Francji szkoła w Tours, założona przez tegoż genialnego władcę, w Niemczech zaś szkoły klasztorne w Sankt Gallen i w Fuldzie.

W 790 r. papież Hadrian, uproszony przez Karola W. wysłał z Rzymu dwóch biegłych śpiewaków z dokładną kopią słynnego Antyfonarza Grzegorzowego. Jeden z nich dotarł do celu podróży, do Metz; drugi zaś (tradycja zwie go Rzymianinem — Romanus) — zachorował w podróży i ugrzązł w St. Gallen, gdzie po wyzdrowieniu został przełożonym tamtejszej szkoły śpiewackiej, później tak sławnej.

St. Gallen, dziś w Szwajcarii, w kantonie tego imienia, leży w pobliżu jeziora Bodeńskiego, w pięknej krainie Alemanów; klasztor ten, jak mówi prof. J. Birkenmajer, „jest jednym z najważniejszych siedlisk europejskiej kultury średniowiecznej, gdzie się tak szczęśliwie skrzyżowały promienie dwóch ognisk kulturalnych: greckiego Wschodu (fratres hellenici) i celtyckiego Zachodu (mnisi irlandzcy)“ [3]).

Między licznymi muzykami z St. Gallen, najsławniejszymi byli w VIII wieku Iso i Marcellus, w IX-tym Notker Balbulus († 912), a w X-tym Notker Labeo, autor wielu ślicznych sekwencyj, słynnego responsorium **„Media vita“** i pierwszej teoretycznej rozprawy o muzyce kościelnej.

Drugim ogniskiem kultury średniowiecznej w Niemczech było opactwo Fulda, nad rzeczką tegoż imienia, dopływem Wesery, założone w 750 r. przez św. Bonifacego, który tam jest pochowany. Jak St. Gallen na południowe Niemcy, tak Fulda promieniowała na środkową i północną połać kraju, i dzięki

---

[2]) Śpiewy pochodzące z Metz, „cantus Mettenses“, dały początek niemieckiej nazwie Jutrzni: **Mette.**

[3]) Założyciel klasztoru, św. Gall, był Irlandczykiem.

św. Bonifacemu stała się niejako centrum duchowym całej Germanii.

Nie odrazu udało się pierwszym władcom frankońskim zaprowadzić wszędzie jednogłosowy czysty śpiew rzymski, — **cantilena romana**; ani usiłowania Pepina Krótkiego, ani „Admonitio" Karola W. z 789 roku nie odniosły pożądanego skutku. Ludzie północy zbyt byli przywiązani do wielogłosowego śpiewu; to też w IX a zwłaszcza w X wieku wytworzył się śpiew kościelny polifoniczny pod nazwą **cantus firmus.**

Przejściem od jednego do drugiego były t. zw. **sequentiae,** pierwotnie jakby „dalszy ciąg" mszalnego Alleluja. Średnie wieki pozostawiły nam setki tych utworów, powstałych bądź we Francji, bądź w Niemczech lub Anglii. Mają one w tekście i w muzyce charakter więcej zbliżony do ludowego, to też wierni chętnie je śpiewali. Przy reformie Mszału za Piusa V (1570) zachowano ich oficjalnie tylko 5 [4]). Inne śpiewać wolno poza ściśle liturgicznym nabożeństwem.

Niedoścignionym poetą sekwencyj był Adam de St. Victor, zakonnik słynnego opactwa paryskiego św. Wiktora († 1177) którego utwory pełne niewysłowionego wdzięku i gorącej pobożności znaleźć można w „Année liturgique" Dom Guérangera; 6 pierwszych tomów tego 15-to tomowego arcydzieła wyszło już w polskim przekładzie.

Kto widział średniowieczną notację z przed roku tysiącznego, ten miał wrażenie hieroglifów: kropki, kreseczki, haczyki, łuczki i zygzaki szeregują się nad słowami, zdawałoby się arbitralnie i bezładnie. Toteż nauka śpiewu była niezmiernie trudna i żmudna, gdyż polegała głównie na pamięciowym wyuczeniu melodyj. Dopiero wynalazek Gwidona z Arezzo († 1050), który wprowadził system czterolinijny, umożliwił „czytanie" muzyki, tak jakby piśmiennego tekstu, co nie tylko niesłychanie uprościło naukę, ale pozwoliło utrwalić melodię i rozpowszechniać ją nieograniczenie. Notacja Gwidona dziś jeszcze używana jest w gregoriańskim śpiewie, i oddaje różne odcienie i finezje, na które nie ma odpowiednika we współczesnym pięciolinijnym systemie nutowym.

---

[4]) „Victimae paschali", — „Veni Sancte Spiritus", — „Lauda Sion", — „Stabat Mater" i „Dies irae".

Ręka w rękę z polifonicznym śpiewem szło użycie rozmaitych instrumentów muzycznych. Widzimy to na miniaturach zdobiących n. p. średniowieczne psałterze: są tam harfy, cytry, lutnie, nawet trąby i flety, — już to w rękach muzykujących Aniołów, już to jako motyw dekoracyjny, przeplatany fantastycznie kwiatami i zwierzętami. Venantius Fortunatus, biskup z Poitiers w VII wieku, sam muzyk i poeta, autor słynnych hymnów do Krzyża św. („Vexilla Regis“ i „Pange lingua“ wielkopiątkowego) pisze o starofrankońskiej kościelnej muzyce: „Cudowna harmonia fletów i tub, harf, cymbałów i dzwonów, do których się dołączają głosy mężczyzn i niewiast, przypomina niebiańską pieśń Apokalipsy“. Jest to więc już jakby nowoczesna muzyka orkiestralna.

Organy, słusznie zwane „królową instrumentów“, zjawiają się dopiero w drugiej połowie VIII-go wieku. Wiadomo, że cesarz wschodni Konstantyn V przysłał Karolowi Wielkiemu w darze wspaniałe organy, o których kronikarz z St. Gallen pisze: „Są to rury metalowe, napełniane powietrzem przez miechy skórzane, z których dobywają się dźwięki podobne majestatem do grzmotu, a wdziękiem i słodyczą do tonów lutni“.

Benedyktyni, zwłaszcza niemieccy, zaczęli budować organy na wzór pierwszego na Zachodzie bizantyjskiego instrumentu, i doszli niebawem do takiej perfekcji, że prześcignęli wschodnich mistrzów. Ich to też zasługa, że wprowadzili organy, używane dotąd tylko na królewskich dworach, do świątyń Pańskich, i odtąd stały się one instrumentem kościelnym **par excelence.**

Nie było więc żadnej dziedziny muzyki, którejby średniowieczne chrześcijaństwo najpilniej nie pielęgnowało. Gdzie tylko znajdował się benedyktyński klasztor — a wiemy, że pokrywały one gęstą siecią całą Europę — tam rozlegał się śpiew i granie na chwałę Bożą. Hasło zakonu U. I. O. G. D. [5]), na tysiąc lat przed św. Ignacym z Lojoli, rozbrzmiewało po świecie harmonią. Wieki średnie podniosły muzykę do rzędu jednej z t. zw. „sztuk wyzwolonych“, „ponieważ jest ona bar-

---

[5]) „Ut in omnibus glorificetur Deus“ = „aby przez wszystko Bóg był uwielbiony“.

dziej odpowiednia naturze niż wszystkie inne sztuki, i chociaż trudniejsza do wyuczenia, wdzięczniejszą jest w użyciu i większą sprawia rozkosz". Tak pisze Ekkeleard IV, mnich z St. Gallen, w swojej kronice, i dodaje: „Przez porywającą potęgę muzyki, dusza podnosi się do nieba na falach dźwięków, i w tajemnym jej działaniu rozlewa się w niej ciche ciepło pobożności". Tak staje się ona najwznioślejszą modlitwą, gdyż modlitwa w katechizmowym określeniu, to nic innego jak:

Elevatio mentis ad Deum.

S. M. R.

Jak odprawiać nieszpory?

(Dokończenie)

W nieszporach gry organowej można używać stale z wyjątkiem następujących części: bez organu śpiewa się odpowiedzi po Deus in adiutorium z następującym po nim Gloria Patri, również bez gry organowej mają być śpiewane antyfony przed psalmami i przed Magnificat, oraz intonacje psalmu i kantyku.

Na nieszpory ołtarza odkrywać nie trzeba, dać należy tylko pokrycie lepsze, którego przedni brzeg na Magnificat, jeżeli jest kadzenie, podnosi się i zakłada na mensę. Świec się zapala od dwóch do sześciu. Mowa tu o świecach dużych, woskowych. Celebrans przybiera się w samą komżę, a w dni uroczyste bierze i kapę, ale bez stuły. Kapę nakładać należy w święta wyższego rytu, począwszy od duplex maius i wtenczas powinno odbywać się kadzenie podczas śpiewu Magni-

ficat. W nieszporach, odprawianych bez kapy, ołtarza się nie okadza.

Mówiąc o odprawianiu nieszporów, mamy na myśli nieszpory, odprawiane bez asysty duchowieństwa, a więc przez celebransa, organistę i chór. Gdy więc wszystko już jest przygotowane, wychodzi celebrans do ołtarza głównego (nie wypada przy ołtarzach bocznych, czy w kaplicach odprawiać godzin kanonicznych) i tam, przyklęknąwszy wpierw na posadzce, klęka na najniższym stopniu i w skupieniu przysposabia duszę swą ku chwaleniu Pana Boga; zamiast modlitwy myślnej, mógłby tutaj odmówić **Aperi Domine.** Następnie wstaje, klęka jednym kolanem na posadzce i idzie do ławki, ustawionej na posadzce — po stronie epistoły. Ławka ta ma być drewniana, kwadratowa, z oparciem niskim w tyle, lub bez tego, i bez oparcia po bokach. Wypada ławkę przykryć suknem, lub inną materią, spadającą aż do dołu, w kolorze dnia. Pod pokrycie wolno położyć poduszkę.

Stojąc przy ławce, odmawia kapłan głosem cichym **Pater** i **Ave,** a następnie, czyniąc znak krzyża na sobie intonuje: **Deus in adiutorium meum intende,** na co oba chóry wspólnie bez organu odpowiadają z dodaniem doksologii **Gloria Patri...** Przy śpiewaniu pierwszej części doksologii wszyscy głęboko głowę pochylają. Dla powyższych śpiewów antyfonarz podaje trzy tony: festivus, solemnior i ferialis. Pierwszy używany jest w święta rytu zdwojonego i połowicznego, drugi „ad libitum in Festis, quae cum maiori solemnitate celebrantur“ a trzeci w nieszporach ferialnych i rytu prostego. W nieszporach wotywnych używany jest tonus festivus. Następnie **sam celebrans intonuje z antyfonarza pierwszą antyfonę,** którą przy rycie zdwojonym śpiewa dalej organista ze śpiewakami. Pierwszy wiersz psalmu intonuje też organista, lecz tylko do gwiazdki, bo już drugą część wiersza podchwytuje chór męski. Wiersze parzyste śpiewa chór żeński. Zakończenie psalmów **Gloria Patri...** śpiewają oba chóry razem, jednocześnie pochylając głęboko głowy.

Następne antyfony intonuje organista i śpiewa takowe ze swoim mniejszym chórem przed psalmami bez organu, a po psalmach z organem. Intonacje psalmów powinny być bez organów jak wogóle wszelkie intonacje.

Kapitulum śpiewa celebrans, na co wszyscy odpowiadają **Deo gratias.** Hymn też intonuje sam celebrans, którego strofy chór męski i żeński śpiewają na zmianę, przy czym ostatnią strofę oba chóry wykonują razem. Na werset odpowiadają wszyscy; antyfonę do Magnificat intonuje celebrans, natomiast sam Magnificat i tylko **to jedno słowo** intonuje organista, a dalszy ciąg: anima mea... śpiewa chór męski, drugi wiersz — żeński i t. d., jak w psalmach. Antyfonę końcową intonuje organista, a śpiewają ją chóry na zmianę, dzieląc tekst w tym miejscu, gdzie są oznaczone dwie kreski. Ostatnie słowa antyfony, oznaczone gwiazdką, oba chóry śpiewają razem. Werset końcowy **Divinum auxilium** śpiewa celebrans „voce recta et paululum depressa" — głosem równym i nieco obniżonym.

Podaliśmy sposób wzorowego odprawiania nieszporów — zastosujmy to w praktyce, a przekonamy się, że tak odprawiane nieszpory pociągną wiernych i coraz więcej będzie takich, którzy zgłoszą swój udział czynny w tego rodzaju nabożeństwie.

X. J. Matulewicz.

Wiadomości bieżące.

W Warszawie w dniach 3.-10. X odbył się festival muzyczny, uwzględniający również i chorał gregoriański, który wykonali alumni metropolitalnego seminarium w czasie sumy dn. 3. X. Części zmienne śpiewano ze mszy XX po Zesłaniu Ducha św., a części stałe wzięte były ze mszy drugiej (Kyrie fons bonitatis). Na organach znakomicie towarzyszył i na tematy gregoriańskie improwizował nowo zaangażowany profesor gry organowej w konserwatorium warszawskim, p. Rączkowski.

* * *

W niedzielę zaś 10. X. śpiewy na sumie w katedrze na zakończenie festivalu wykonał chór katedry poznańskiej, pod dyrekcją ks. d-ra Gieburowskiego. Wykonano — Missa pulcherrima — Pękiela. Przy organach był prof. Rutkowski. W chórze w presbiterium alumni warszawscy wykonywali części zmienne, oraz Credo III.

* * *

Dn. 10. X o g. 8-ej w katedrze św. Jana mszę Orbis factor śpiewało przeszło 100 osób, przeważnie młodzież szkolna.

* * *

Profesorem liturgii teoretycznej i praktycznej w seminarium warszawskim mianowany został ks. mgr. Tadeusz Sitkowski, autor wielu bardzo cennych artykułów liturgicznych i znakomity ceremoniarz katedralny.

* * *

Szkoła organistów w tym szkolnym roku w Warszawie W. T. Muzycznego liczy 7 profesorów i 50 uczniów. Profesorowie są następujący:

dyr. Czerniawski, Furmanik, (senior) Wiechowski, Kołakowski, Chwedczuk, Janiszewski, Jurdziński.

* * *

Ks. Tadeusz Miazga absolwent K. P. objął katedrę śpiewu gregoriańskiego w seminarium w Sandomierzu. Redakcja nasza z tego cieszy się bardzo i życzenia najlepsze przesyła. Z archidiecezji warszawskiej w tym roku wstąpił do konserwatorium na studia muzyczne absolwent U. J. P. ks. Mieczysław Jankowski.

* * *

W każdą środę w lokalu przy ul. Jezuicka 6 odbywają się lekcje śpiewu gregoriańskiego bezpłatnie. Wszyscy mile widziani, zwłaszcza młodzież.

* * *

W Charbinie proboszczem parafii św. Stanisława jest ks. kan. Paweł Chodniewicz, a organistą i dyrygentem p. Józef Wyszyński.

* * *

NADESŁANE DO REDAKCJI

Ks. Antoni Chlondowski. Missa Dominicalis, na 4 gł. miesz. Msza dobrze zrobiona, śpiewa się ją łatwo. Zastrzeżenie: nie godzimy się ani na harmoniczne, ani rytmiczne traktowanie części gregoriańskich w Credo.

* * *

Max Henning. Op. 67. Sonate fur Orgel. Dobry numer na koncert organowy. W dawnym stylu z ukłonem w stronę nowoczesności.

* * *

Polecamy utwory organowe ks. K. Feichta, jak również Feliksa Nowowiejskiego wydane przez Tow. Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1937.

PYTANIA I ODPOWIEDZI

Co jest neuma?

Nasza notacja nutowa nowoczesna, pochodzi w dużej części ze starożytnych alfabetycznych notacji. Zmiany notacyjne szły wolno, a dopiero w XVII w. dzisiejsza nasza notacja skrystalizowała się ostatecznie. Podstaw tej notacji, która szereguje nuty obok siebie należy szukać w notacji akwitańskiej w IX w. W innych miejscowościach używano znaków, pochodzących z akcentu wysokiego i z akcentu niskiego, tymi znakami oznaczano podnoszenie się głosu, lub jego opad. Oto źródła notacji neumatycznej. Oparte na innych punktach wyjścia te dwa rodzaje notacji mają tę cechę wspólną, że usiłują najdokładniej wyrazić łączność dźwięków, które mają być śpiewane na tej samej sylabie jednym rzutem głosu. Z tego względu notacje te nazywano neumami (z greckiego pneuma — tchnienie, lub neuma — znak). (Patrz — Tribune de Saint - Gervais, 1900 str. 260 i nast.).

Co jest ton indirectum?

Używa się go do psalmów, które śpiewa się w modlitwach officium bez antyfony; ton ten ma miejsce przy psalmie 145 w Nieszporach i 129 w Laudesach za zmarłych a także przy ps. 69 po Litaniach do Wsz. Świętych:

Np.

do. . . . . si la do do
Deus in adiutorium meum intende:
do do . . . . la
Domine ad adiuvandum me festina.

(melodię wyraża się alfabetem gwidoniańskim umieszczonym nad tekstem).

Wydawnictwa Gregoriańskie

i propaganda liturgiczna „Vox"

Warszawa, Jezuicka 6, m. 3 tel. 2-29-40

POLECAJĄ:

XI Msza akompanjament	cena	zł.	1.—
XI Msza w ton. greg. dla parafjan	,,	,,	—.15
X Msza akompanjament	,,	,,	—.70
X-XI głos w notacji współczesnej	,,	,,	—.30
VIII Msza akompanjament	,,	,,	—.70
VIII Msza głos dla użytku parafjan	,,	,,	—.15
Credo III akompanjament	,,	,,	—.80
Credo III głos	,,	,,	—.15
Media Vita (sekwencja z IX w.)	,,	,,	—.80
Podręcznik do śpiewu gregorj.	,,	,,	2.—
Wybór Melodyj	,,	,,	1.50
Laudes	,,	,,	—.20
Vesperae de Dominica akomp.	,,	,,	1.50
te same do użytku parafjan	,,	,,	—.40
Cantica Selecta	,,	,,	—.90
Kompleta — modlitwa wieczorna dla wiernych (w języku łacin. i polsk.)	,,	,,	—.35
Vesperae in festo Corp. Christi	,,	,,	1.50
Pieśń Chwały akomp.	,,	,,	—.90
Dodatki nutowe z Hosanny	,,	,,	—.25